

ISBN 978-88-97000-08-2
ISSN 1972-3598

Orientalia Parthenopea

XVI
[2016]

a cura di
GIOVANNI BORRIELLO



Orientalia Parthenopea Edizioni

INDICE

Emanuele Ciccarella, <i>Il Padiglione d'oro: realtà e astrazione (2a parte)</i>	7
Simone dalla Chiesa, <i>Forever frozen into place. Le serie temporali di McTaggart e i locativi di tempo giapponesi</i>	25
Valentina Formisano, <i>Una definizione di «avanguardia» nel contesto artistico giapponese del '900</i>	57
Giuliana Mariniello, <i>Un maestro della fotografia realistica giapponese: Domon Ken</i>	93
Federico Lorenzo Ramaioli, <i>Disarmo e riarmo nella Costituzione giapponese</i>	101
Irene Starace, <i>La rivolta della passione: Midaregami di Yosano Akiko</i>	135
Yosano Akiko, <i>Midaregami (Capelli sparsi). (Trad. di Irene Starace)</i>	143
Mario Talamo, <i>Satira onirica e implicazioni politiche al tempo di Ikku</i>	151
Jippensha Ikku, <i>Bakemono taiheiki (Il Taiheiki dei mostri). (Trad. di Mario Talamo)</i>	159

Schede Bibliografiche e Recensioni

Alessandro Valignano, <i>Dialogo sulla missione degli ambasciatori giapponesi alla Curia romana e sulle cose osservate in Europa e durante tutto il viaggio basato sul diario degli ambasciatori e tradotto in latino da Duarte de Sande, sacerdote della Compagnia di Gesù, a cura di Marisa Di Russo, Traduzione di Pia Assunta Airoidi, Presentazione di Dacia Maraini, (Firenze), Leo S. Olschki Editore, 1916 (Adolfo Tamburello)</i>	173
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

EMANUELE CICCARELLA

IL PADIGLIONE D'ORO:
REALTÀ E ASTRAZIONE (2A PARTE)¹

Il Padiglione d'oro rientrava in uno dei due grandi filoni d'ispirazione mishimiana. Il primo di questi filoni era la letteratura classica, giapponese e occidentale; il secondo erano le notizie dei giornali. Mishima non era certo l'unico scrittore che prendeva ispirazione da questi due ricchi filoni, ma quello che lo contraddistingueva da buona parte degli scrittori che cercavano, o avevano cercato in passato, ispirazione negli stessi ambiti, era la radicale trasformazione dei materiali trattati: una sconvolgente modernizzazione psicologica nel caso dei classici, e un forte astrattismo concettuale nel caso delle notizie dei giornali. Operazioni che in entrambi i casi, nonostante il tradizionalismo stilistico dell'autore, portavano a risultati estremamente originali e innovativi.

È al filone delle notizie dei giornali che si ascrive *Il Padiglione d'oro*, ispirato a un incidente realmente accaduto nell'estate del 1950, quando un certo Hayashi Shōken, un adepto del tempio Rokuonji di Kyōto dette realmente fuoco al famoso padiglione del tempio. «Non penso di aver fatto una

¹ Il seguente articolo nasce all'interno di un progetto molto più ampio, a cui ho pensato dopo la stesura della mia biografia su Mishima *L'angelo ferito*, edita da Liguori. Il lavoro prevede la traduzione e presentazione di alcuni saggi rappresentativi in lingua giapponese che saranno raccolti in un unico volume, relativi alle tre opere fondamentali dell'autore: *Confessioni di una maschera* (*Kamen no kokuhaku*), *Il Padiglione d'oro* (*Kinkakuji*) e la tetralogia *Il mare della fertilità* (*Hōjō no umi*).

cosa cattiva appiccando il fuoco», affermò il piromane dopo l'arresto. «Più guardavo la massa dei visitatori che venivano ogni giorno ad ammirare la bellezza del Padiglione d'oro, e più fortemente sentivo avversione nei confronti della bellezza e nei confronti del livello sociale dei visitatori»². Il romanzo è stato scritto sei anni dopo e, come molte altre opere di questo genere ispirato alla cronaca, non ha un intento primario di critica sociale. Anche se possiamo riconoscere una satira pungente sul mondo ecclesiastico, sul comportamento morale non proprio immacolato degli alti prelati dei templi, quello che appare centrale nell'opera è la costruzione di una situazione atta ad analizzare l'animo del protagonista e delle sue profonde problematiche esistenziali ed estetiche. Il romanzo trascende qualsiasi giudizio etico sul bene e sul male, sull'anti-socialità dell'azione del piromane, e si concentra tutto sul significato che l'azione acquista nei confronti della liberazione spirituale del protagonista. Indubbiamente un'operazione delicata e audace: scegliere come argomento un atto criminoso pubblicamente condannato dall'opinione pubblica, senza schierarsi né a favore, né contro di esso, ma semplicemente cercando di evincerne le motivazioni profonde. L'impressione che si ricava dalla lettura del *Padiglione d'oro* è quella di un grande lavoro di cesellatura, di sgrossamento di materiale per arrivare a un'essenza diretta e a una concettualità pura. Ed è proprio attraverso questa concettualità pura che Mishima dispiega il suo iter narrativo, ribadendo la sua posizione di scrittore assolutamente non «realista». I personaggi del *Padiglione d'oro*, e in particolare il protagonista, sono estremamente lontani dalla dimensione realistica, restando rigorosamente legati alla loro funzione simbolica e rappresentativa di tematiche esistenziali legate al «pensiero» e all'estetica. Come ha notato Donald Keene, Mishima «non si preoccupa minimamente se sia possibile o meno che un giovane campagnolo balbuziente, istruito alla meglio, possa formulare complesse idee filosofiche»³. Proprio perché l'intento di dare una motivazione impellente e inevitabile all'atto della distruzione del tempio, diventa prioritario, prevaricante su ogni altra istanza, sicuramente su quella realistica.

Il romanzo fu un successo ancor più grande della *Voce delle onde*; due mesi dopo la pubblicazione, quando aveva già venduto 155.000 copie, l'editore pubblicò un'edizione limitata di 200 copie al prezzo, per quei tempi altissimo, di 2500 yen a volume.

Ma il successo non fu solo di pubblico, bensì, cosa sempre molto gradita a Mishima, della critica letteraria tutta. Fioccarono commenti entusiastici: «È

² Intervista rilasciata al quotidiano *Asahi Shinbun* del 4 luglio 1950.

³ D. Keene, *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era. Fiction*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984, p. 1196.

uno dei rarissimi capolavori sul palcoscenico attuale della letteratura», «D'ora innanzi quelli che vorranno scrivere un romanzo potranno usare quest'opera come manuale», «Colpisce in profondità come solo può fare la 'letteratura perfetta'»⁴. Venne proposto come miglior romanzo del 1956, e ricevette nello stesso anno il premio letterario Yomiuri bungaku. Ichikawa Kon, uno dei più famosi registi cinematografici del dopoguerra giapponese, ne fece un film di grande successo intitolato *L'incendio* (*Enjō*). Ma a laurearlo ormai maestro indiscusso della letteratura giapponese del tempo furono gli entusiastici elogi di Kobayashi Hideo. Kobayashi Hideo, nume tutelare della letteratura giapponese moderna, noto per gli impietosi strali che amava lanciare anche contro gli scrittori più affermati, in un dibattito con l'autore sul *Padiglione d'oro* gli dice:

«Finalmente ho letto un vero romanzo, era tempo che non se ne vedevano.
(...)
Di talento tu ne hai tantissimo, davvero fuori della norma. E non solo, da questo talento straripante scaturisce una forza misteriosa, una forza diabolica. Il tuo talento è così grande da trasformarsi in una sorta di potere magico. Sono molto affascinato da quest'aspetto. Dalla limpidezza delle infinite immagini che fai fluire senza sosta. (...) Sei davvero un diavolo pieno di talento»⁵.

WATANABE HIROSHI (2A PARTE)

*IL PADIGLIONE D'ORO*⁶

La guerra

Non c'è pensiero che ha torturato di più Mishima quanto quello del valore della guerra. Anche lui, come gli altri scrittori che avevano iniziato una vera e propria attività letteraria nel dopoguerra, non è potuto sfuggire a questo problema. Cosa è stata la guerra? Questa domanda è diventata prioritaria per tutti solo quando la guerra è finita. In *Confessioni di una maschera* (*Kamen*

⁴ Cit. in Nakamura M., «Kinkakuji ni tsuite», in *Hihyō to kenkyū - Mishima Yukio*, ed. by Shirakawa M., Tōkyō, Haga shoten, 1974, pp. 223-224.

⁵ Furubayashi T. - Kobayashi H., *Le ultime parole di Mishima*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 96.

⁶ Watanabe H., «Kinkakuji ron», in *Hōjō no umi ron*, ed. by Watanabe H., Tōkyō, Shinbisha, 1972, pp. 43-71.

no kokuhaku) si evince lo sforzo notevole di dare un significato ai tempi del conflitto bellico.

«La guerra ci ha insegnato un modo di crescere stranamente sentimentale, inculcandoci il pensiero che le nostre vite si sarebbero interrotte all'età di vent'anni».

«Il viaggio della mia vita veniva prolungato di giorno in giorno, pensando solo a cosa sarebbe stato domani, senza alcun indizio della vita dei prossimi anni. Non è stato per me proprio questo periodo l'unico di vera felicità?».

«Come un opulento raccolto autunnale, l'immensa morte attorno a me, la distruzione, il martirio, la malattia, il decesso in azione, finire sotto un mezzo blindato, le infezioni; non era possibile che il mio nome non fosse stato preso in considerazione da tutto ciò. Un criminale condannato a morte non si suicida. In ogni caso, non era una stagione della vita che aveva bisogno del suicidio. Io attendevo solo di essere ucciso. Ma ciò era come attendere che qualcuno decidesse per me della mia vita».

Questa gioventù del periodo della guerra non è tanto strana quanto sembra. Nella situazione dei giovani esonerati dal servizio militare c'è qualcosa di molto simile all'atmosfera del *Diavolo in corpo* di Radiguet. La morte che parte dalla *Foresta in fiore* (*Hanazakari no mori*) e arriva al *Mare della fertilità* (*Hōjō no umi*) traccia e chiude un grande cerchio. Tuttavia in *Confessioni di una maschera* non c'è traccia di quel romanticismo come superamento dell'Io. Aspettarsi una morte che arriverà inevitabilmente è diverso da sperare in una morte come possibilità di superamento del proprio Io. In *Confessioni di una maschera* lo scrittore piuttosto che accettare la morte cerca di fare un passo avanti verso la vita. Appare chiaro dall'ultima frase della suddetta citazione, e inoltre subito dopo viene detto: «O vincevamo o perdevamo la guerra, questo non mi importava. Io volevo solo rinascere».

Comunque anche in scene come questa, in cui la mente del protagonista si rivolge verso la vita, i giorni della guerra, la stagione della morte, vengono ricordati sicuramente con nostalgia. L'inconscio trauma psicologico del passaggio dal puro romanticismo adolescenziale dei giorni della guerra all'imposizione di diventare adulto successiva alla sconfitta del Giappone, lega per sempre Mishima al passato. Nel *Padiglione d'oro* questa passione verso il passato acquista una forma più netta. Ciò è dovuto proprio alla presenza del Padiglione d'oro, all'incontro fatale dello scrittore con l'incidente dell'incendio doloso del tempio.

Per collegare il Padiglione d'oro con il problema personale della guerra che covava nel suo profondo, nel finale era necessario bruciare il tempio. Seguendo la logica di Mishima bisognava individuare la ragione di questa

conclusione nel rapporto di separazione tra il Padiglione e l'Io. Se il Padiglione d'oro esisteva veramente «questa mia esistenza doveva essere rifiutata dalla bellezza». Per questo motivo il Padiglione d'oro reale doveva essere davvero bello, perché se l'Io nel vederlo ne fosse stato deluso, il dramma non sarebbe arrivato alla catastrofe finale. Di conseguenza, in un certo punto del romanzo, doveva accadere un incidente decisivo che lasciasse nell'animo dell'Io una ferita inguaribile. Ma in quale punto? Sicuramente il momento della sconfitta della guerra. Una scelta inevitabile, vista l'esperienza personale di Mishima. Anche in quest'opera, il cui spunto era stato preso da un reale incidente, e in cui ha cercato di mantenere rigorosamente la forma della finzione, lo scrittore resta estremamente fedele al bisogno di confessare sé stesso. In realtà tutti gli scrittori confessano sé stessi, ma il talento di Mishima, la sua grande fiducia nell'abilità di strutturazione dei romanzi e delle proprie facoltà stilistiche, gli permettono di effettuare la confessione con estrema audacia e disinvoltura. Nel *Padiglione d'oro*, frasi come «la mia natura che aveva la tendenza a fantasticare era sollecitata, e grazie alla guerra restavo lontano dalla vita», sono identiche a certe frasi di *Confessioni di una maschera*. Ma lo scrittore, più che in frasi come questa, racconta sé stesso nella logica stessa del romanzo. Così nel *Padiglione d'oro*, secondo questa logica, il giorno della sconfitta della guerra diventa un momento di separazione tra il passato e il presente molto più chiaro che in *Confessioni di una maschera*. Questo momento, più tardi, nel saggio *In difesa della cultura* (*Bunka bōei ron*), verrà definito «il momento in cui si spezza la corda».

La bellezza della distruzione, la possibilità romantica della morte, annuncia improvvisamente, cosa assurda per il protagonista, la propria fine. Ciò che avviene in questo momento viene raccontato nel *Padiglione d'oro* come segue:

«Il Padiglione d'oro non si curava minimamente della scioccante sconfitta e del dolore della nazione...

La sua bellezza non mi era mai apparsa così incorruttibile, superiore a ogni mia immaginazione, ma anche al mondo reale, del tutto lontana da ogni possibile transitorietà. Mai la sua bellezza mi era apparsa così fulgida, così sprezzante di qualunque significato.

...Una calma totale, un silenzio assoluto. Nulla che manifestasse il divenire, il trasformarsi delle cose...

‘Ogni rapporto fra il Padiglione d'oro e me è cessato’, pensai. ‘È ormai crollato ogni sogno di vivere in uno stesso mondo. Ritorno alla mia condizione originaria, adesso più disperata di prima, perché so di essere definitivamente escluso dalla bellezza. Una condizione immutabile fino alla fine del mondo’.

La sconfitta della guerra per me non rappresentò altro che questa frustrante esperienza».

Quest'ultima frase dal tono conclusivo è la base della dialettica logica di cui finora abbiamo parlato. Quest'ultima frase era necessaria più di ogni altra cosa. Questa «disperazione» è la disperazione dell'impossibilità del romanticismo, la disperazione dell'inizio della vita. Il romanticismo, per l'anima che vuole identificarsi innocentemente con la morte fantasticata, era una sorta di illusoria salvezza, ma la sconfitta della guerra aveva reso impossibile anche questo sogno. Mishima narra della ferita della sconfitta attraverso il rapporto assoluto tra il Padiglione d'oro e l'Io. Se analizziamo quest'esperienza di disperazione attraverso il rapporto del Padiglione e l'Io evidenziamo la distruzione totale di due speranze. La prima è la speranza affidata all'inizio del romanzo al «Padiglione della visione», la speranza di un bambino a cui è ancora permessa l'innocenza della fantasia. La seconda è la speranza di distruggersi insieme al «Padiglione reale», cioè trasformare in nulla una cosa reale. Questa seconda speranza cavalca sia la fantasia che la realtà. Perché immaginare felicemente alla propria morte non è altro che un sogno, ma la guerra che incombe sul mondo intero è una cosa concreta. Di conseguenza la «disperazione» giunta insieme alla sconfitta della guerra, la distruzione di queste due speranze, significa la fine dell'innocente fantasia di un adolescente; fase inevitabile del passaggio all'età adulta nel processo di crescita dei comuni esseri umani. Solo che questa imposizione di crescere dettata dalla sconfitta, è stata uno shock improvviso per un ragazzo a cui era stato permesso di fluttuare fino allora nel mondo della fantasia.

La sconfitta della guerra e la disperazione che da essa ha origine evidenziano anche un altro aspetto: è vero che le due speranze sono distrutte, ma il valore concettuale dell'elemento eterno (il Padiglione d'oro) = bellezza non è crollato. Questo è un punto molto importante, perché indica che la sconfitta della guerra non rappresenta un cambiamento assoluto. La bellezza esisteva prima del quindici agosto e continua a vivere anche dopo. Tuttavia il rapporto è cambiato: si passa dalla felice accettazione al rifiuto. Dopo l'ultima citazione che abbiamo fatto troviamo la seguente parte:

«La gente disse che erano andati distrutti tutti i valori umani, e invece dentro di me si destò l'eternità, resuscitò e iniziò a reclamare i propri diritti. L'eternità affermava che il Padiglione d'oro sarebbe rimasto per sempre al proprio posto. L'eternità che cala dal cielo, ci si imprime sul viso, sulle mani, sul ventre, e poi ci sotterra. Questa cosa abominevole... Sì, il giorno della fine della guerra, circondato dal frinire delle cicale che proveniva dalle vicine colline, io sentivo l'eternità come una dannazione. Mi aveva murato in un intonaco d'oro».

In questa citazione il protagonista dice che tutti pensano che la sconfitta sia uguale al crollo dei valori, idea comune a cui lui si oppone. Egli dice che proprio a causa della sconfitta l'«eternità» ha iniziato a esistere sempre più solidamente; questa è per lui la vera esperienza della sconfitta, la sua disperazione. Quindi la sua esperienza della sconfitta = disperazione è del tutto contraria all'esperienza della gente comune. E l'idea di avere un'esperienza contraria è diventata per Mishima una vera ossessione, trasformata in una formula semplice e chiara nel momento della scrittura del romanzo. Il crollo dei valori di cui parla lo scrittore, in contrasto con la sua fissazione, è qualcosa di diverso da quello che potremmo immaginare. Non si tratta del crollo dei valori artistici, della bellezza eterna, ma del crollo dei valori morali necessari alla vita reale degli uomini, il crollo delle idee essenziali relative all'ego, e il crollo di tutte le idee che legano lo Stato e gli individui. Questi valori e queste idee non dovrebbero essere raggruppabili in una categoria in contrasto con l'idea dell'eternità e della bellezza di Mishima, perché appartenenti a piani diversi. Ma Mishima dice che queste idee sono in opposizione alla sua fiducia personale nell'eternità, e arriva a dire che proprio l'esistenza inconfondibile della «cosa» eterna dà origine alla sua disperazione della sconfitta. È chiaro che egli miri alla verità attraverso il paradosso.

Non dimentichiamo che questa sua dichiarazione così chiara è stata fatta dieci anni dopo la sconfitta. Cercare di assolutizzare l'idea della «bellezza eterna» in un romanzo smettendo di amare segretamente il valore delle cose belle; provare a creare un'opera strutturata con logica e precisione, un'opera che sia la «bellezza eterna» stessa, in un'epoca uscita fuori dalla confusione del dopoguerra, e in piena crescita economica e materialistica, un'epoca che già mostrava una grande forza corrosiva per le cose spirituali. Tutto ciò è profondamente mishimiano. Quindi l'idea paradossale che la sconfitta sia stata il momento in cui «l'eternità è resuscitata e ha cominciato a reclamare i propri diritti» ha due aspetti all'interno del romanzo: il primo aspetto è quello di cui ho parlato in relazione alle due speranze, il secondo è il rapporto tra lo scrittore e la scrittura stessa dell'opera. Il secondo aspetto deriva dalla sua ferita interiore e dal suo modo di vivere nell'ironia dell'arte.

Così la sconfitta della guerra rende possibile l'esistenza dell'«eternità». E il rapporto tra l'eternità e l'Io diventa la condizione su cui si basa l'equazione dell'azione assoluta, l'azione di bruciare l'«eterno» Padiglione d'oro. Una volta formulata questa equazione, ogni volta che l'Io cerca di realizzare qualche azione reale, si trova in una situazione d'incapacità di venire a contatto con la «realtà», a causa dell'immagine di questo Padiglione «eterno». La distruzione, il suo incendio, è l'unica possibilità di superare questo ostacolo.

Al di fuori del mondo

Nella strutturazione del tradimento di Uiko si vede l'influenza dell'idea di «tradimento» a cui Sartre dà un grande valore in *San Genet*. Nella scena relativa al tradimento della ragazza c'è una descrizione molto forte: «Non avevo mai visto fino ad allora un viso così carico di rifiuto. Il mio è un viso rifiutato dal mondo, ma il viso di Uiko rifiutava il mondo».

L'idea del rifiuto del mondo è uno dei concetti più importanti di Mishima, e un'altra idea molto importante è la separazione tra il mondo interiore e quello esteriore. In questa parte del romanzo c'è una netta distinzione tra il «mondo» e l'«altro mondo», il «mondo di questa parte» e il «mondo di quella parte», «dentro il mondo» e «fuori del mondo». Dopo la suddetta citazione leggiamo, ancora relativamente a Uiko, che sopra di lei «scorre senza carità» il chiaro di luna, ma il «suo volto immobile» resta immutabile, lasciando che la luce lo lavi. Sembra che la «storia si interrompa lì». Un viso rivolto verso il mondo di questa parte solo per rifiutarlo. Vengono scritte chiaramente le parole «il mondo di questa parte, che sottintendono chiaramente «il mondo di quella parte», cioè l'aldilà. Proviamo la stessa impressione quando vediamo le maschere del teatro *nō*. Un volto dell'aldilà manifestatosi temporaneamente in questo mondo, un volto immobile su cui sono incisi bellezza e terrore. La presenza di questo volto evidenzia soltanto il buio dello sfondo, esiste solo per rifiutare questo mondo e per annunciarne la vanità. Ricordiamo che nel romanzo viene detta la stessa cosa sul Padiglione d'oro nel giorno della sconfitta della guerra. La stessa forma di bellezza manifestata dalle maschere del *nō*, la cui nascita risale al periodo sanguinoso delle guerre medioevali giapponesi, che Mishima doveva amare paranoicamente. Un amore collegato al suo interesse per il mondo dionisiaco di Nietzsche.

L'idea dell'aldilà si perde nella notte dei tempi. Sin dall'antichità ogni volta che arriva il pensiero della morte, gli esseri umani vengono posseduti dall'idea e dall'immagine dell'aldilà. Questo mondo incommensurabile dell'inesistenza che si staglia sullo sfondo dell'esistenza. Un mondo che non si adegua ai razionali pensieri moderni. La modernità ha rinchiuso l'aldilà nel territorio dei sogni e delle fissazioni psicotiche. Tuttavia anche se l'aldilà è incomprensibile in modo razionale, sia il conscio che l'inconscio umano sono sempre accompagnati dalla presenza dell'inesistenza sullo sfondo del territorio della vita. L'unica cosa che determina l'atteggiamento di ognuno nei confronti dell'aldilà, è se uno lo esprime o meno come «altro mondo» diverso da «questo mondo», e se uno prova o meno paura nei suoi confronti. Nei tempi moderni, anche in campo artistico è difficile esprimere l'aldilà come un tipo di mondo concreto; diventerebbe una sorta di favola. Eppure per Mishima

l'esistenza non poteva assolutamente «esistere» senza l'inesistenza, per lui l'inesistenza è un'accompagnatrice indispensabile dell'esistenza. Per questo inserisce in ogni angolo delle sue frasi funzioni semantiche che alludono all'ombra della «non esistenza».

La bellezza del Padiglione d'oro si presenta con il buio alle spalle: ancora una volta una forte allusione al mondo dell'inesistenza. Questo problema della forma e dello sfondo è collegato con la filosofia della figura, al modo di vedere in profondità gli oggetti concreti, in quanto presenza di questo momento in questo luogo. Relativamente a ciò, in un altro saggio, ho fatto delle considerazioni in relazione alla filosofia di Kafka. Rispetto agli scrittori europei la filosofia della figura di Mishima è attirata maggiormente verso il nulla (inesistenza). In Mishima è molto densa l'ombra del nichilismo orientale. Anche la fantasia della distruzione comune del Padiglione d'oro e dell'Io è un tentativo di raggiungere l'inesistenza. Il contrasto tra l'Io e Tsurukawa è un'indicazione importante di questa tematica:

«Sì, a volte Tsurukawa mi sembrava un alchimista capace di mutare il piombo in oro luccicante. Io ero il negativo e lui il positivo di una fotografia. Quante volte notavo stupefatto come i miei torbidi e cupi sentimenti diventassero, attraverso il filtro del suo cuore, immancabilmente limpidi e luminosi!».

Questi «torbidi e scuri sentimenti» sono energia per l'azione, un'occasione per superare l'autocoscienza che appartiene al male. Un'emozione che, seguendo una delle formule più amate da Mishima, più tardi viene collegata al «mare», la vista del quale fa prendere all'Io la decisione di bruciare il Padiglione. Anche se, prima che questa forza malefica inizi a fare effetto, ci sono ancora delle fasi da superare. Finché l'Io è un uomo chiuso, che si limita a sentirsi solo il negativo di Tsurukawa, non è altro che un giovane debole e isolato dall'inesistenza. L'Io si trova in questa condizione al «momento del termine della guerra». «Una condizione in cui la bellezza era lì, e io ero da questa parte». Le parole «questa parte» di sicuro rivestono un significato particolare.

Come nel rapporto con Tsurukawa, anche nel rapporto con Kashiwagi accade qualcosa di allusivo all'ego dell'Io. Kashiwagi e l'Io, nonostante siano nella stessa condizione di handicappati, sono in forte contrasto tra loro. Kashiwagi è descritto come un uomo di «conoscenza», un uomo che vede le cose con chiarezza, che ha la volontà di osservare senza lasciare nessun spazio al mondo dell'inesistenza. Egli attraverso i suoi discorsi cerca di assolutizzare il suo varismo, la propria malformazione alle gambe.

«Senza alcun disagio, senza alcuna sicurezza nei miei passi: fu questo il supporto del mio particolare stile di vita. Qual è il fine dell'esistenza? Questo pensiero tormenta le persone e le spinge addirittura al suicidio. Ma per me non ha alcun significato. La deformazione è un mio requisito naturale, la mia ragione di esistere, il fine della mia vita, la mia ambizione... la mia vita stessa. Vivere per me è più che sufficiente. Il malessere non nasce forse dall'eccentricità di non sentirsi soddisfatti del semplice vivere?».

Il varismo, una malformazione del corpo, viene sacralizzata. Questa sacralizzazione è in contrasto con la sacralizzazione fatta dall'Io, che sacralizza il Padiglione d'oro che non potrà mai diventare una parte del suo corpo. Inoltre l'Io è impotente, mentre Kashiwagi non soffre di questo disturbo proprio grazie al suddetto tipo di conoscenza, cioè grazie al trucco di non vedere mai l'inesistenza. Il suo trucco funziona così:

«È meglio osservare. Quella volta inventai una mia logica dell'erotismo basata sul principio che ci si arresta solo quando si è arrivati, e non esiste ansia. Capii quanto sia falso ciò che la gente chiama infatuazione. Il desiderio carnale è come un mantello magico che nasconde chi lo indossa, e l'unione che nasce dal desiderio è soltanto un'allucinazione; mentre osservo devo essere a mia volta meticolosamente osservato. In quegli attimi i miei piedi deformi così come la mia donna sono lanciati al di fuori del mondo. Li mantengo entrambi a una medesima distanza da me. Essi sono la realtà, il desiderio è solo una manifestazione apparente. E mentre osservo e scendo nelle più recondite profondità di quell'illusione, vengo nel contempo sospinto con violenza verso la realtà da me osservata. I miei piedi deformi e la donna, senza mai venire a contatto, senza mai unirsi, continuano a stare insieme al di fuori del mondo. Il desiderio avanza senza sosta dentro di me. Perché i miei piedi deformi e i bei piedi di lei non si toccheranno mai più».

Questa parte ha qualcosa in comune con *San Genet* di Sartre, il punto in cui si analizza l'omosessualità di Genet. Ma rispetto a *San Genet* questa parte del *Padiglione d'oro* è molto più semplificata, e ha inoltre una logica un po' strana. Kashiwagi dice che la «sostanza», rappresentata dal varismo e le donne, è gettata e abbandonata «fuori del mondo» tirando così fuori questo luogo immaginario «fuori del mondo». Neanche la potenzialità di azione di Kashiwagi ha una forma naturale, perché lui trasforma la sostanza del varismo e delle donne in una cosa che non appartiene a lui, applicando a essa, cioè alle cose che esistono, il filtro invisibile della coscienza. Kashiwagi dice anche: «io che vedo» divento un'immagine provvisoria, un'inesistenza. Attraverso un'operazione della coscienza i fatti vengono invertiti. Questa è la tecnica di Kashiwagi, che crede di essere un apostolo della chiarezza e della conoscenza,

per addomesticare l'inesistenza. Come abbiamo già visto, lo scrittore in qualsiasi caso mescola l'inesistenza con l'esistenza, cercando di dare a parole che descrivono fatti e cose un senso allusivo alla «non esistenza». Proprio come la poesia giapponese dell'epoca classica dello *Shinkokinshū*, costruita con la particolare tecnica di rivestire i fenomeni naturali con l'impressione dell'inesistenza.

Anche l'immagine del Padiglione d'oro che si manifesta nel momento in cui all'Io viene richiesta un'azione sessuale – torreggiando tra il suo desiderio fisico e l'oggetto del desiderio vanificandolo – è un'inesistenza. La manifestazione del Padiglione d'oro, dopo la sconfitta della guerra, cioè dopo la perdita della fantasia innocente, avviene la prima volta nella scena in cui l'Io sta per avere un rapporto sessuale con la ragazza della pensione. Il Padiglione «cancellò per un attimo il mio isolamento», e gli impedisce di realizzare l'atto. Questo modo di realizzarsi è ambiguo. La seconda volta avviene nella scena in cui l'Io vede realmente davanti ai suoi occhi il seno che aveva già visto, come «un punto bianco, lontano e misterioso», molto tempo prima dall'ultimo piano del tempio Nanzenji. Poiché «quell'impressione del seno era fermentata troppo a lungo», il seno non gli sembra più il seno di una donna, in quanto oggetto del desiderio sessuale, ma un pezzo senza senso «separato dalla vita intera». Nel romanzo leggiamo che in questo momento il seno si è trasformato nel Padiglione d'oro. «Velocemente il seno recuperò il rapporto con il corpo intero, ...superò la carne, ...diventò una sostanza insensibile e immortale, trasformandosi in qualcosa che si collegava all'eternità». Ma l'espressione «corpo intero» di questa frase sembra diversa dall'espressione «vita intera» precedentemente citata. Nel romanzo vengono usate molte parole prese da Sartre, come «intero», «sostanza», «immagine provvisoria», «male», «esistenza», ma non sono usate mantenendo significati precisi e sistematici; cambiare arbitrariamente il significato delle parole è una caratteristica della retorica di Mishima. Ma in questo cambiamento semantico c'è una logica, la logica del forte contrasto dualistico. Per esempio in questo punto del romanzo la «vita intera» è in contrasto con un altro «intero», l'«intero» dell'eternità. Il seno, trasformandosi nell'immagine della bellezza, cioè del Padiglione, si trasforma nell'inesistenza, e diventa una cosa «la cui superficie emana lo splendore della carne, piena interiormente dello stesso buio». Questa situazione ambigua viene spiegata come «un senso di felicità senza forza». La terza manifestazione del Padiglione d'oro avviene quando il protagonista sta guardando un'ape volare sui fiori. L'Io pensa di trasformarsi nell'ape e vedere attraverso gli occhi dell'insetto, e questo sforzo gli fa ammirare la bellissima forma dei fiori. «La forma è uno stampo della vita senza forma che continua a

scorrere, e nello stesso tempo il volo della vita senza forma è lo stampo di tutte le forme esistenti in questo mondo». Nell'attimo in cui l'Io smette di guardare attraverso gli occhi dell'ape, recupera il proprio sguardo e finisce per ottenere «gli occhi del Padiglione d'oro». In questa terza apparizione c'è una leggera differenza con le due apparizioni precedenti, in cui il Padiglione «torreggia tra me e la vita che voglio». Tuttavia l'effetto è sempre lo stesso: in quel momento «solo il Padiglione d'oro conserva la forma e monopolizza la bellezza», e il resto del mondo «si riduce in polvere». Qui possiamo evidenziare la seguente logica: quando la forma viene monopolizzata da una cosa assoluta, immortale e immobile, dalla bellezza, quando l'inesistenza diventa esistenza, il resto del mondo si ritira sullo sfondo, diventa una cosa senza forma, cioè «inesistenza».

Il Padiglione dell'inesistenza non è altro che il rifiuto del mondo di quell'«altra parte», che si intromette tra l'Io e la vita dell'Io. E tutti i fenomeni di questo romanzo entrano nella seguente dialettica: inesistenza = esistenza rifiutata dall'assoluto (relatività). Inutile dire che la prima rappresenta la morte, la seconda la vita. Questa è la pericolosa e violenta dialettica di Mishima. Qui opera la «forza misteriosa» di cui parla Kobayashi Hideo nella famosa intervista con lo scrittore. Penso che Kobayashi con «forza misteriosa» volesse indicare la pericolosità di vedere tutto attraverso l'ottica della bellezza e della morte, di osservare paranoicamente la vita solo attraverso l'uguaglianza bellezza = morte. La «forza misteriosa» è il demone delle parole, e Mishima guidato da esso non ha fatto altro che avvicinarsi allo spirito del buio del proprio corpo, «immergendosi profondamente nell'immagine provvisoria di questo spirito». Agli occhi di uno psichiatra questi appaiono come chiari sintomi di follia.

L'azione

L'azione rappresenta per l'Io, imprigionato nell'abisso tra il non essere ed essere, l'eternità fermatasi un attimo, che collega in un sol colpo i due mondi incollegabili dell'inesistenza ed esistenza. Considerata l'ossessione dell'Io per l'inesistenza, è ovvio che per lui questo sia l'unico significato autentico dell'azione, e che qualunque altro tipo di azione non sia degna di questo nome. Questo tipo di azione è inevitabilmente il «male». Anche il «male» è una delle più forti ossessioni di Mishima, e soprattutto nel *Padiglione d'oro*, fortemente influenzato da *San Genet*, usa spesso questo termine.

Ora vediamo la strada che porta il protagonista alla decisione di bruciare il Padiglione d'oro. Influenzato da Kashiwagi, uomo di «conoscenza», l'Io sale sul primo gradino, comincia a guardare il male e a conoscerne le possibilità. Salito su questo primo gradino, compie ripetutamente piccoli mali, e comincia

ad aprire gli occhi verso un grande male. In altre parole, il protagonista inizia a riconoscere dentro di sé l'inesistenza. Questo processo viene così descritto:

«Nelle mie esperienze agiva una sorta di coincidenza; era come un corridoio di specchi, dove le immagini si riflettono ripetutamente e ad una profondità infinita, eventi del passato si rispecchiavano in altri che m'accadevano per la prima volta. E condotto dalla somiglianza degli eventi, mi sembrava di addentrarmi ineluttabilmente per quel corridoio senza fine».

L'impressione del «mondo di quella parte» è spiegata ulteriormente: «Nelle mie esperienze invece non c'era accumulazione, non si innalzavano come una montagna, o almeno a piani sovrapposti». Il motivo per cui non c'è accumulazione nelle sue esperienze, l'io, e lo scrittore, lo spiegano dicendo: «Perché esiste il Padiglione d'oro». Questa spiegazione è perfettamente logica nel contesto della dialettica concettuale di chi abbiamo parlato. Le esperienze dello scrittore filtrate da questa filosofia appartengono sicuramente al mondo della schizofrenia, ma c'è qualcosa che le stacca dalla dimensione patologica, ed è il fatto che restano confinate nello spazio della scrittura. Esse sono costruite e razionalizzate, ma questa logica richiede molta attenzione. Perché nel momento in cui questa logica s'intromette nella sua vita reale, lo scrittore rischia di impazzire. E Mishima alla fine ha tentato consapevolmente di diventare pazzo. Lamentando continuamente il suo senso di caduta infinita, dovuta a queste esperienze senza accumulazione, alla fine ha desiderato trasformarsi personalmente nel Padiglione d'oro.

Il motivo più importante di questa escalation verso l'azione è il «mare». Dopo aver commesso un piccolo crimine, l'io desidera «partire»; come si faceva nel misterismo della tragedia greca, consulta un oracolo scritto che gli profetizza una brutta sorte, quindi si dirige verso il mare. Il mare era venuto fuori all'inizio del romanzo, ma era stato abilmente presentato come «mare invisibile». «Il padiglione d'oro somigliava molto al mare di questo paese, era invisibile, ma si presentava ovunque». Questa frase mi ha colpito subito, per questo l'ho messa in evidenza all'inizio di questo saggio. Questo modo di rappresentare il mare è una chiara prova del perfetto calcolo dello scrittore riguardo alla struttura logica dell'opera. Questo mare, presentato come invisibile agli occhi dei lettori, e bello proprio per la sua invisibilità, rappresentava la felicità dell'infanzia, mentre ora è diventato agli occhi dell'io, che ha perso l'innocenza, il panorama della degenerazione: «Tutto era mutato. Si era trasformato in un porto straniero pieno di indicazioni stradali in inglese, e soldati americani che giravano ovunque». Nel momento in cui l'io

vede questo mare, dentro di sé nasce il «coraggio quasi immorale» di andare «da qualche parte, dove non m'importava». Non ha nessun senso «il luogo dove sto per andare», l'obiettivo danneggia l'azione, per questo «bisogna compiere un'azione senza obiettivo!». Ecco che appare il nichilismo, il movimento infinito, l'eterno ritorno, creato ripetutamente dalle onde del mare. Nel mare c'è il fondamento della filosofia di Schopenhauer che, influenzato dal pensiero indiano ha detto: «L'essenza dell'universo è la volontà senza obiettivo». L'io trova il mare con questo significato non nell'ex porto militare sporcato dai soldati americani, ma nel vicino Mar del Giappone interno. È giunto finalmente al momento decisivo del suo destino: «Era proprio il mar del Giappone, l'origine della mia cattiva sorte e dei miei cupi pensieri, l'origine della mia bruttezza e della mia forza!». L'io finalmente ha scoperto il mondo che si nasconde dietro il Padiglione d'oro. Tra lo yin e lo yang ha scoperto lo yin come «radice», ancora l'ombra della filosofia orientale. Queste due cose che sono una cosa sola e la cui «radice» più profonda è lo yin. Dopo questo momento in cui l'io tocca la «radice», di nuovo «si è cominciata a intravedere la possibilità della distruzione nella bellezza indistruttibile del Padiglione d'oro». La nascita dell'«idea felice» di «dover bruciare il Padiglione» e la scoperta del vero mare del Giappone interno avvengono precisamente nello stesso momento. Questa scena è descritta come un messaggio divino ricevuto durante un'esperienza misterica. Quando l'io giunge in questo paese desolato vicino al mare, subito gli è balenato nella mente un «significato», e seguendo la sua immagine che scompariva e riappariva, «è stato assalito di nuovo dalla gioia di avvicinarsi a esso con sicurezza, passo dopo passo».

Quest'idea dell'«azione» nata improvvisamente comincia ad adeguarsi perfettamente al corpo dell'io, «come un vestito appena confezionato», espressione molto amata da Mishima. Lo scrittore sacralizza l'azione collocandola «fuori del mondo», e desidera che l'idea dell'azione aderisca perfettamente al corpo del protagonista. Nei tempi moderni l'azione tragica richiede un'idea fatale che anticipi l'azione. Questo è iniziato con Raskol'nikov in *Delitto e Castigo*. Il protagonista segue l'idea dell'azione, e quest'idea si collega direttamente con l'inesistenza. Trasformare il Padiglione d'oro esistente in un'inesistenza è un salto assoluto, e su questo punto l'io si scontra nettamente con Kashiwagi. Per risolvere l'equazione lo scrittore alla fine pone questi due personaggi l'uno di fronte all'altro. Kashiwagi dice: «Ciò che trasfigura il mondo è la conoscenza... agli occhi della conoscenza il mondo è eternamente immutabile, pur continuando a trasfigurarsi eternamente». Un discorso molto coerente con lo stratagemma della coscienza, inventato dal giovane per superare il problema dell'impotenza. Ma a questo ragionamento l'io, che or-

mai ha toccato la «radice» si oppone dicendo: «Ciò che trasfigura il mondo non è assolutamente la conoscenza. Ciò che trasfigura il mondo è l'azione. Nient'altro».

Inutile dire che questa teoria dell'azione sollecitata dalla filosofia «pratica» (prasseologia) del dopoguerra, è nello stesso tempo una critica nei confronti di essa. L'Io non ha bisogno di distruggere dialetticamente la teoria di Kashiwagi, perché sarebbe stata l'azione stessa a dargli ragione. Dopo questo colloquio si procede ulteriormente verso l'azione, e durante questo avanzamento ci sono due episodi importanti: la guarigione dell'impotenza del protagonista, che avviene con una prostituta, e l'episodio con il monaco Zenkai. L'io dice al monaco: «Cerchi di indovinare la mia vera intenzione per favore», e il monaco gli risponde: «Non c'è bisogno di indovinare. Appare tutto chiaro sul tuo volto». A queste parole l'Io si sente perfettamente compreso e pensa di «essere diventato per la prima volta vuoto». Il protagonista «svuotato» da Zenkai, sente nascere con prepotenza dentro di sé il coraggio dell'azione, «come acqua che si riversa rapidamente nel suo vuoto». E così lui affronta la notte dell'azione. Il vuoto dentro di lui è collegato all'idea dell'azione pura e vana, all'idea del salto nell'inesistenza. Prima di compiere l'azione, l'Io per la prima volta osserva i dettagli del Padiglione d'oro che si staglia dinanzi ai suoi occhi.

«La bellezza di ogni singolo dettaglio era piena d'inquietudine; anelava alla perfezione senza possederla, e fatalmente anelava a quella delle altre parti. I vari accenni così collegati fra loro e legati a una bellezza che non apparteneva a nessuno di essi individualmente, rappresentavano la caratteristica sostanziale del Padiglione d'oro. Erano quindi segni del nulla, e il nulla era l'essenza ultima di quella bellezza».

Chissà quante volte il protagonista ha parlato del «nulla». Ormai egli si trova dinanzi alla conoscenza ultima, e questa conoscenza sta immobilizzando l'Io con un senso di debolezza. L'azione perfettamente sognata non richiede più di essere eseguita. Non è che «ora per me l'azione è diventata qualcosa di superfluo?».

Finalmente siamo stati portati dinanzi all'idea dell'azione pura costruita dallo scrittore. L'azione in quanto «avanzo» aritmetico, una cosa in completo contrasto con l'assolutizzazione dell'idea della conoscenza e della chiarezza. Mishima ha sempre desiderato porre quest'azione troncata dalla conoscenza, questa idea romantica, davanti ai lettori e a sé stesso, come qualcosa di intoccabile. E a noi tutto ciò viene presentato come qualcosa «uscita completamente fuori dalla mia volontà, qualcosa che sembra una fredda macchina d'acciaio». Il protagonista, che ha piena coscienza del fatto che non c'è più bisogno dell'azione, si trova

immobilizzato davanti alla contraddizione. Cos'è che gli permette di fare un salto avanti? È il «passato», sono le «parole». Questa è una caratteristica interpretazione mishimiana. «Il passato ci trascina, e non solo verso il passato». «Vai dietro. Vai fuori. Se lo incontri uccidilo». Queste parole «mi tirarono fuori dallo stato inerte in cui ero caduto». Il messaggio divino che l'Io ha trovato è questo: bisogna farlo «perché è una cosa vana!». Questo è ciò che possiamo definire «rovesciamento assoluto del discorso». Il rovesciamento assoluto della dialettica concettuale del Giappone moderno; e una delle origini di questo pensiero moderno è da rintracciare nel buddhismo zen. Ma nello zen c'è un solo e unico mondo di esseri umani. Diversamente dallo zen, la dialettica concettuale, che collega qualunque cosa in opposizione con il termine «uguale a», non può essere altro che una soluzione concettuale finché essa è applicata agli esseri umani di questo mondo moderno; il che è stato dimostrato in modo molto crudele dalle guerre. Kobayashi Hideo ha detto che era facile dare fuoco al Padiglione d'oro in un romanzo, intendendo che il rovesciamento assoluto è facile con le parole. Dostoevskij trattando l'azione malvagia di un giovane – un'azione scelta però come azione buona – ha seguito ostinatamente la «naturalzza» e la «vita» che restano irrovesciabili nell'abisso tra «idea» e «azione», mentre Mishima è riuscito a completare la propria logica del «rovesciamento».

Portare avanti fino alla fine questa logica rappresentava per lo scrittore l'azione pura. Ma nel *Padiglione d'oro* è raccontato anche il paradosso originato da questa logica. La sua filosofia demoniaca ha sempre cercato il corpo perfettamente chiaro della sua opera. Opera che tuttavia comprendeva inevitabilmente imperfezione e relatività. Lo scrittore ha continuato a ricercare, non la «vita al posto della dialettica» di cui parla Dostoevskij, ma soltanto l'idea dell'unificazione dell'azione pura con l'azione. Tuttavia con la scrittura del *Padiglione d'oro* questa sua ricerca ha finito per arrivare alla stessa conclusione di *Confessioni di una maschera*.

«Come pensano spesso le persone che dopo aver finito un lavoro riposano fumando una sigaretta, pensai che volevo vivere».

Durante un'intervista Mishima ha detto che lui non cominciava mai a scrivere un lavoro se non aveva in mente l'ultima frase; e questa era la frase che girava ossessivamente nella sua mente quando ha iniziato a scrivere *Il padiglione d'oro*.

Abstract

The article is related to *The Golden Pavilion (Kinkakuji)*, the novel that the famous Japanese writer Mishima Yukio wrote in 1956 and that won the Yomiuri Bungaku Price in the same year. The translation from Japanese of the article *The Golden Pavilion (Kinkakuji ron)* of the essayist Watanabe Hiroshi, who concentrate the analysis on the interpretation of logical and rational aspects, is added.

Emanuele CICCARELLA (emanuele.cicarella@unito.it) insegna Lingua e letteratura giapponese presso l'Università degli Studi di Torino. Autore di vari saggi e traduzioni sulla letteratura giapponese, gli è stato conferito nel maggio del 2001 il «Premio Alcantara» (per la diffusione della cultura giapponese in Italia). Tra le sue opere maggiori si segnalano il saggio *La maschera infranta – viaggio psicoestetico nell'universo letterario di Mishima*, pubblicato dalla Liguori nel 2004, La biografia *L'angelo ferito – Vita e morte di Mishima*, prima biografia italiana sullo scrittore, pubblicato dalla stessa casa editrice nel 2007, la traduzione degli ultimi due romanzi della Tetralogia *Hōjō no umi* (Il mare della fertilità) dello scrittore Mishima Yukio, pubblicati dalla Mondadori nelle serie dei Meridiani.

